

Maximilian Haas

Die Katastrophe bezeugen

Artensterben in zeitgenössischen Performances

Dass die Künste nicht nur Wissen speichern und vermitteln, sondern ihrerseits ein Wissen eigener Art erzeugen, bildete die Arbeitshypothese des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Klingt diese Prämisse erst einmal ziemlich klar und eindeutig, so leiten sich aus ihr eine Reihe komplexer Fragen und Probleme zur Epistemologie, Ästhetik und Ethik ab, die sich nur an konkreten Konstellationen untersuchen lassen. Die Spezifität der performativen Künste besteht zunächst einmal ganz einfach darin, dass sie eine Situation der verkörperten Begegnung herstellen, in der Wissen szenisch aufgeführt wird. Wissen kann hier mithin nur im Vollzug behandelt werden, nicht als ein Set archivierbarer Sätze, Begriffe oder Gegenstände. Dieser Vollzug spielt sich nun aufgrund der Komplexität der verkörperten Begegnung nicht nur im Epistemischen, sondern auch im Ästhetischen und Ethischen ab und ist mit Affekten verwoben. Kann der Ausdruck im Deutschen als Substantiv und Verb verwendet werden, so wird »wissen« im Folgenden als eine Tätigkeit in Beziehung begriffen, die »Wissen« problematisiert und mithin plurale Perspektiven auf das epistemische Problem nicht nur zulässt, sondern generiert.

In Hinblick auf Wissensbereiche von aktueller Relevanz bilden die Katastrophen von Umwelt und Klima eine besondere Herausforderung für die performativen Künste, insofern sie konventionelle Bedingungen des Betrachtens und Begreifens, der sinnlichen und konzeptuellen Erfahrung und Darstellung unterwandern. Sie stellen mithin einen brisanten Grenzfall dar, an dem der ästhetische und ethische Vollzugscharakter von Wissen in den performativen

Künsten studiert werden kann. Hierzu sollen im Folgenden zunächst die Herausforderungen diskutiert werden, die die gegenwärtigen Katastrophen von Umwelt und Klima dem theoretischen und ästhetischen Betrachten und Begreifen stellen. Dann soll das Artensterben als eine Vignette dieser Katastrophen beschrieben und auf seine spezifischen Darstellungsprobleme hin untersucht werden. Im Vergleich von zwei zeitgenössischen Performances, Jozef Wouters' *Zoological Institute for Recently Extinct Species* (2013) und Sergiu Matis' *Extinction Room* (2019), soll der ästhetische und ethisch situierte Vollzugscharakter von Wissen in den performativen Künsten schließlich mit zeitgenössischen Theorien der Zeugenschaft begriffen und in Bezug zu diversen Wissensformen des Artensterbens und künstlerischen Ausdrucksformen und -materien gesetzt werden.

Ökologische Drift und Krise der Imagination

Die ökologischen Krisen, die sich derzeit ausbreiten – globale Erwärmung und Artensterben, steigende Meeresspiegel und Extremwetterereignisse, Verarmung und Verschmutzung, Versäuerung und Vergiftung von Böden, Luft und Wasser –, sind beispiellos in Geschwindigkeit und Ausmaß und so real wie unbegreiflich. Obwohl sie alle in irgendeiner Weise mit dem Klimawandel zusammenhängen, lassen sie sich nicht generell auf ihn reduzieren. Es ist komplex. Und da dieser Komplex jedes irdische Wesen – allen voran uns Menschen – als wirksames Element in ständiger relationaler Veränderung einbezieht, können wir ihn nicht objektiv und dauerhaft definieren. Er stellt sich vielmehr als eine sozioökologische Drift dar, die eine ständige Neukalibrierung wissenschaftlicher Methoden und Neuausrichtung politischer Maßnahmen sowie letztlich eine Neuerfindung der planetaren Sozialität erfordert.

Die terminologischen Versuche, dieses Drifts im Ganzen theoretisch habhaft zu werden – Anthropozän (Stoermer, Crutzen), Kapitalozän (Malm, Moore), Plantationocene (Haraway, Tsing) etc. –, reduzieren mittels ihrer perspektivischen Verengung auf einen als wesentlich erachteten Faktor die Komplexität und sind genau aus diesem Grund umstritten.¹ Die eigentliche Schwäche dieser Begriffe besteht indes darin, dass sie sich als Epochenbezeichnungen präsentieren und mithin, der Form nach, einen statischen Zustand des Planeten unterstellen. Zudem stehen sie vor dem Problem, dass ihr sogenannter Gegenstand kaum unter einem einheitlichen Begriff gesammelt und gezähmt werden kann. Er besteht nämlich aus einer überwältigenden

¹ Crutzen, Paul J. / Stoermer, Eugene F.: »The ›Anthropocene‹«, in: *Global Change Newsletter*, Bd. 41, Nr. 17, 2000, S. 17f.; Malm, Andreas: *Fossil Capital. The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, London/ New York 2016; Moore, Jason W.: *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, London 2015; Haraway, Donna / Tsing, Anna: »Reflections on the Plantationocene«, in: *edgeeffects.net*, URL: https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf (letzter Zugriff: 6. Juli 2021); Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016.

Fülle von Elementen, Relationen und Perspektiven, Skalen von Raum, Zeit und Bewegung, multifaktoriellen Kausalitäten, sozioökonomischen Voraussetzungen, epistemologischen Technologien etc. – und verwehrt das Privileg einer unbeteiligten Beobachter*innenposition. Dass sich die Katastrophen von Umwelt und Klima mithin auch vorrangig als ein Darstellungsproblem präsentieren, bildet einen stehenden Topos der neueren kunst- und kulturwissenschaftlichen Ökologieforschung.² Ausgehend von diesem Topos hat Amitav Ghosh die Klimakrise als eine Krise der Imagination ausgelegt, die sich insbesondere auch den Künsten als epistemische, ästhetische und methodische Herausforderung stellt.³

In dieser Gemengelage ist das Klima zu einer allgemeinen Chiffre für den Zustand des Planeten geworden. Dies hat zum einen den zeitlichen Grund, dass das Klima im fortwährend beschleunigten Prozess seiner menschlichen Zerstörung auf immer mehr Aspekte des Erdsystems katastrophalen Einfluss nimmt. Zudem sind die anthropogenen Emissionen klimaschädlicher Treibhausgase ein prognostischer Maßstab: Aufgrund der hohen Verweildauer insbesondere des Kohlendioxids und des Methans in der Atmosphäre addieren sich aktuelle Emissionen zu vergangenen und werden das Klima über Jahrzehnte und Jahrhunderte mitprägen. Sie bilden also nicht bloß die historische Ursache für erfolgte Umweltveränderungen, sondern vor allem auch ein Potenzial für künftige. Zum anderen stellt die Konzentration dieser Gase aufgrund ihrer schnellen Durchmischung in der Erdatmosphäre einen globalen Standard dar – ebenso wie die modellhaft berechneten Durchschnittstemperaturen, mit denen das Klima politisch operationalisierbar gemacht wird. Ein sowohl hinsichtlich seiner Ursachen wie seiner Wirkungen ökologisch, sozial und geopolitisch hoch differenziertes Problemfeld wird so zu globalen Kennzahlen in *parts per million* bzw. Grad Celsius vereinfacht.

Artensterben als Darstellungsproblem

Bildet das Klima also einen globalen, das heißt zugleich umfassenden und reduziblen Standard für den bedrohlichen Ereignishorizont der gewaltsamen Zerstörung des Erdsystems und operiert dabei konzeptionell im Futur II – die globalen Durchschnittstemperaturen werden in Zeitraum X um den Wert Y mit den sozioökologischen Folgen Z gestiegen sein –, so gibt es einen gleichsam gegenteiligen Maßstab, der die bereits erfolgten und unwie-

- 2 Exemplarisch sei hier verwiesen auf Horn, Eva / Bergthaller, Hannes: *Anthropozän zur Einführung*, Hamburg 2019; Schneider, Birgit: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*, Berlin 2018. Dabei lässt sich die Understallbarkeit der Klimakatastrophe nicht verschälichen. Manche Probleme mögen sich tatsächlich aus der Struktur der Sache selbst ergeben, die sich dem aisthetischen Begreifen teilweise entzieht. Andere ergeben sich aus soziopsychologischen und politischen Prozessen der Anästhetisierung, des kollektiven Nicht-erfahren-Wollens oder strategischen Nicht-erfahrbar-Machens.
- 3 Ghosh, Amitav: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago / London 2016.

derbringlichen Verluste dieser Zerstörung in der vollendeten Vergangenheit bilanziert: die Aussterberate. Verkörpert das Klima ein dynamisches Potential für katastrophale Umweltereignisse, so situiert uns das Artensterben im ökologisch, epistemisch und ästhetisch verarmten, aber nicht bedeutungslosen »Nach der Katastrophe« – oder vielmehr: der *Katastrophen* in einem immer schneller anwachsenden Plural.⁴ Die zeitliche Struktur dieses *ex post* stellt die Künste vor andere Darstellungsprobleme als das Klima, aber nicht minder komplexe: Wie darstellen, was nicht mehr ist? Wie den Verlust artikulieren, ohne die Abwesenheit zu kaschieren? Wie die individuellen Schicksale der Individuen und Arten erzählen, ohne von den planetaren Zusammenhängen, den ökosystemischen Ursachen und Wirkungen abzulenken? Wie umgekehrt ein Phänomen zur sinnlichen Anschauung bringen, das sich aufgrund seines schieren Ausmaßes und seiner hochdifferenzierten Situiertheit dem phänomenalen Begreifen weitgehend entzieht? Schließlich und folglich: Wie in ein ethisches Verhältnis der Verantwortung (*response-ability*) im Sinne Haraways treten, wenn nicht nur das adressierte Individuum fehlt, sondern seine ganze Gattung ausgelöscht ist?⁵ Wem antworten?

Dass Arten aussterben, ist evolutionsbiologisch gesehen nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Allerdings ist die Aussterberate derzeit um das Hundert- bis Zehntausendfache gegenüber dem regulären, sogenannten Hintergrundsterben erhöht.⁶ Daher hat sich die Ansicht etabliert, dass wir uns inmitten des sechsten Massenaussterbens befinden, das heißt am Ende einer kurzen Ereignisserie von schnellen und radikalen Biodiversitätsverlusten, die sich über die lange Geschichte des Planeten verteilen und von denen das fünfte und bislang letzte vor 65 Millionen Jahren jene dominante Megafauna auslöschte, die wir heute als Dinosaurier kennen. Neben der sogenannten Großen Sauerstoffkatastrophe vor 2,4 Milliarden Jahren ist das gegenwärtige Massenaussterben das einzige, das von einer einzigen Spezies ausgelöst wurde; in diesem Fall allerdings nicht von Cyanobakterien, die die oxygene Fotosynthese entwickelt und so die sauerstoffreiche Atmosphäre des Planeten geschaffen haben, sondern vom Menschen, der diese durch die nicht minder disruptive Freisetzung klimaschädlicher Treibhausgase erhitzt. Das heutige Artensterben ist aber nicht auf die zunehmenden Kaskaden ökologischer Klimafolgen allein zurückzuführen, sondern auf einen ganzen Komplex menschlicher Aktivitäten, darunter auch die Zerstörung von Lebensräumen, die Verbreitung eingeschleppter Arten, die direkte Ausbeutung und Bejagung, die wahllose Einbringung neuer Chemikalien und Gifte usw.⁷ Die

4 Vgl. Grusin, Richard: »Introduction«, in: ders. (Hg.): *After Extinction*, Minneapolis 2018, S. vii-xix.

5 Haraway, Donna: *When Species Meet*, Minneapolis 2008, S. 86–93.

6 De Vos, Jurriaan M. et al.: »Estimating the normal background rate of species extinction«, in: *Conservation Biology*, Bd. 29, Nr. 2, April 2015, S. 452–462.

7 Klima und Artensterben sind durch verschiedene Rückkopplungsprozesse miteinander verbunden. Die Vielfalt insbesondere der Pflanzen auf dem Planeten

Komplexität dieser und weiterer wechselseitig aufeinander bezogenen ökologischen Ursachen und Wirkungen sowie die Tiefenzeit der geohistorischen Referenzräume bildet dabei ein Problemfeld der wissenschaftlichen und künstlerischen Darstellung des Artensterbens als Ausdruck und Maßstab der gegenwärtigen Umweltkatastrophen.

Was die wissenschaftliche Betrachtung des Artensterbens angeht, lassen sich drei Perspektiven unterscheiden, die jeweils andere Aspekte ins epistemische Zentrum rücken:

Die erste und populärste Perspektive richtet sich auf das Aussterben individueller Arten – oft der sogenannten charismatischen Megafauna, also großer Tierarten mit symbolischem Wert und gesellschaftlicher Anziehungskraft; man spricht hier auch von *flagship species*. Dabei steht der Verlust einer Spezies in ihrer phänotypischen Besonderheit im Fokus, das heißt in ihrer spezifischen Morphologie und Physiologie (sowie natürlichen Schönheit), aber auch in ihrer ökologischen Funktion für den Erhalt von anderen Arten, einschließlich der menschlichen. So eignen sich Einzelartenschicksale insbesondere auch als eine semiotische Währung der politischen Bewusstseinsbildung in medialen Öffentlichkeiten. Aus Perspektive der Umwelttheorie Jakob von Uexkülls (bzw. der Ethologie überhaupt), geht mit dem Aussterben einzelner Arten jedoch weit mehr verloren als die körperliche Erscheinung eines einzigartigen Lebewesens: Insofern dieses nämlich durch individuelle Akte des Merkens und Wirkens mit seiner Umwelt verwoben ist, geht eine eigentümliche Perspektive auf die Welt, ja eine ganze Welt der Erfahrung verloren.⁸ Die zweite Perspektive richtet sich nun nicht, oder nur mittelbar, auf den Phänotyp der Art, ihre Erscheinung, sondern auf ihr Erbgut, gleichsam auf ihr genetisches Datenkapital. Dabei ist zu bedenken, dass genetisch diversere Lebensräume eine größere Fähigkeit besitzen, sich auf Umweltveränderungen einzustellen, das heißt eine höhere Resilienz. Die dritte Perspektive bezieht sich dagegen nicht auf die Tatsache, ob eine Spezies an sich noch existiert oder nicht, sondern auf den Zustand ihrer Population. Der

bildet nämlich seine wichtigste CO₂-Senke. Der Populations- und Artenschwund sorgt mithin auch für den Rückgang der natürlichen Kapazitäten zur Aufnahme und Bindung von Kohlenstoff. Durch den Verlust der Biodiversität gehen aber auch viele andere ökologische Funktionen verloren, wie sie etwa den Stickstoffkreislauf des Erdsystems regeln. So übernehmen Flora und Fauna das, was man als Ökosystemdienstleistungen bezeichnet, einen kostenlosen Beitrag zu jenem natürlichen Produktionszweig, der nicht nur unsere Nahrungsmittelversorgung sichert, sondern auch die Versorgung mit sauberem Trinkwasser, sauerstoffreicher Luft usw.

8 Zur mehr-als-menschlichen Ästhetik der Umweltlehre von Uexkülls siehe Haas, Maximilian: »Ästhetische Ökologie. Jakob von Uexkülls Musiktheorie des Lebens«, in: *Tierstudien*, Nr. 13, 2018, S. 110–121; sowie ders.: *Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance*, Berlin 2018, insb. S. 157–220. Die epistemische Perspektive auf Einzelartenschicksale kommt nicht erst mit den Umweltkatastrophen der Gegenwart zum Tragen, sondern hat die ästhetische Imagination der Menschen in der Moderne seit jeher angestachelt.

Populationsschwund ist nämlich ökologisch oft viel entscheidender als das Ableben letzter Vertreter*innen der Art. Ob eine Art dezimiert oder bereits ausgestorben ist, macht einen konservatorischen Unterschied – die Ökosystemdienstleistungen zum Erhalt von Lebensräumen, wie etwa das Bestäuben von Pflanzen durch Insekten, sinken zuvor bereits unter das systemisch relevante Niveau.⁹

Wie Thom van Dooren allerdings eindrücklich darstellt, ist die Unterscheidung dieser drei Perspektiven – Einzelartenschicksal, Biodiversität der Lebensräume und Populationsschwund – eine künstliche, die mehr über die Epistemologie moderner Wissenschaften sagt als über das Phänomen selbst. Demgegenüber formuliert er ein an den Künsten geschultes und im Kern performatives Verständnis von Aussterben, das dieses weder auf die bloße Tatsache der Existenz eines letzten Individuums als einem Bestandstück im Museum des Lebens reduziert noch diese Existenz in ihrer Funktion für die allgemeine Geschichte und den ökosystemischen Zusammenhang des Lebens auflöst, sondern die Lebendigkeit einer Art in den situierten und verflochtenen Beziehungen all ihrer Individuen bestimmt, als »entangled relations that in a nontrivial sense *are* this particular life form and its form of life«¹⁰. Und diese verflochtenen Beziehungen zwischen Lebensform und Form des Lebens geraten nun lange vor dem faktischen Aussterben durch Biodiversitäts- und Habitatsverluste sowie Populationsschwund in den Sog der Auslöschung, sodass der Tod eines letzten Individuums als ein einzelner Verlust inmitten von »tangled and ongoing patterns of loss« verstanden werden muss, »that an extinction *is*«. Aus diesem Befund leitet van Dooren eine relationale und prozessuale Definition des Artensterbens ab, die sowohl dem Ereignispathos als auch dem abstrakten Gegensatz zwischen Individuum und Umwelt entgegenwirkt – und die die transformative Wirklichkeitskonstitution, die mit dem Performativen verbunden wird, in umgekehrter Richtung als eine kontinuierliche Dekonstitution des Wirklichen beschreibt:

- 9 Laut dem umfassenden Biodiversitätsbericht des UN-Biodiversitätsrates (IPBES) von 2019 sind derzeit 25 Prozent aller Arten (Tiere und Pflanzen) unmittelbar vom Aussterben bedroht. Die globale Biomasse der Wildtiere ist bereits um 82 Prozent, ihre Habitate im Durchschnitt zu 47 Prozent zurückgegangen (bezogen auf ihren frühesten geschätzten Zustand). 72 Prozent der von indigenen und lokalen Gemeinschaften entwickelten Indikatoren zeigen eine anhaltende Verschlechterung der für sie wichtigen Elemente der Natur. Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES): *Global Assessment Report on Biodiversity and Ecosystem Services. Summary for Policy Makers*, Bonn 2019, S. 11, 26, 25, 24 und 14. Die Angaben sind durch eine Metastudie des Jahres 2020 noch als zu gering beurteilt worden, da sie die Rückkopplungseffekte zwischen dem Artensterben und Habitatverlust unterbewerten. Vgl. Chase, Jonathan M. / Blowes, Shane A. / Knight, Tiffany M. / Gerstner, Katharina / May, Felix: »Ecosystem decay exacerbates biodiversity loss with habitat loss«, in: *Nature*, Nr. 584, 2020, S. 238–243.
- 10 Van Dooren, Thom: *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York 2014, S. 11.

Extinction is never a sharp, singular event – something that begins, rapidly takes place, and then is over and done with. Rather, the edge of extinction is more often a »dull« one: a slow unraveling of intimately entangled ways of life that begins long before the death of the last individual and continues to ripple forward long afterward, drawing in living beings in a range of different ways.¹¹

Gleichsam als kulturwissenschaftliche Dramatisierung dieser epistemischen Spannungen zwischen der situierten Besonderheit von Aussterbeereignissen und ihren breiteren ökosystemischen Ursachen und Wirkungen kontrastiert die Literaturwissenschaftlerin Ursula K. Heise in *Nach der Natur* zwei Darstellungsweisen des Artensterbens, die im Folgenden interpretativ leitend sein werden: die Artenelegie und das Artenepos.¹² Während sich die Artenelegie um eine einzige Art dreht, gemeinhin eine Vertreterin der charismatischen Megafauna, die bei menschlichen Rezipient*innen Sym- bzw. Empathie auslöst, dreht sich das Artenepos um eine Vielzahl von Spezies, die in ihrem ökologischen Zusammenhang dargestellt werden. Die Artenelegie handelt so zu meist von letzten Individuen der Flagsschiffarten, die in der Einsamkeit und Vergeblichkeit ihrer Existenz in der evolutionären Sackgasse Mitleid erwecken sollen. Sie verstellen auf diese Weise aber auch den Blick für die ökologischen Zusammenhänge des Habitats- und Populationsschwunds, für die, wie gezeigt wurde, die Megafauna oft weniger entscheidend ist als z. B. bestimmte Insekten, die allerdings schon aufgrund ihrer phänotypischen Erscheinung weniger menschliche Fürsprache erfahren. Das Artenepos dagegen, das nach Vorbild der antiken Epen nicht von einem Individuum, sondern kosmologisch von der Welt im Ganzen handelt, macht sich diese statistischen Verhältnisse zum Gegenstand, hat aber ein offenkundiges Darstellungsproblem: Die Zahl der relevanten Faktoren ganzer Ökosysteme sprengt jede intelligible Form der logisch-sequenziellen Verknüpfung. Entstammen Heises Beispiele für die Artenelegie aus narrativen Darstellungsformen, insbesondere der Literatur und des Films, aber auch des Journalismus, so exemplifiziert sie das Artenepos mit den statistischen Darstellungsformen der Arteninventare, Biodiversitätsdatenbanken und Roten Listen. Zwar sind diese sachlichen Repräsentationsmittel sicherlich notwendig, um Tatsachen zwischen Wissenschaft, Politik und Gesellschaft zu etablieren, aber sie tun dies in einem relativ begrenzten Bereich der menschlichen Wahrnehmung, insofern sie im Allgemeinen auf das rationale Verständnis visualisierter Daten abzielen. Wenn wir jedoch die Ansicht ernst nehmen, dass ökologische Katastrophen wie das Artensterben alle Bereiche und Ebenen der menschlichen Existenz auf dem Planeten betreffen, nicht zuletzt den empfindungsfähigen Körper in seinen Umweltbeziehungen, dann muss diese Form der Kommunikation durch eben-

11 Ebd., S. 12.

12 Heise, Ursula K.: *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Berlin 2010, S. 47–115.

so empfindungsfähige Ausdrucksformen ergänzt werden, die den Bereich des rationalen Verstehens mit affektiven und pragmatischen Erfahrungen verbinden. Hier kommen die performativen Künste ins Spiel ...

Jozef Wouters: *Zoological Institute for Recently Extinct Species*

Im Juni 2013 besuchte ich auf Kampnagel in Hamburg das *Zoological Institute for Recently Extinct Species* des belgischen Szenografen und Theatermachers Jozef Wouters. Die performative Installation war ursprünglich für das Künstenfestvaldesarts im Mai desselben Jahres als zusätzlicher Flügel des Brüsseler Naturkundemuseums entworfen worden. Obschon beide Versionen, insbesondere in den performativen und textlichen Elementen stark voneinander abwichen, muss hier zunächst auf diese ursprüngliche Einrichtung eingegangen werden, da sie den konzeptuellen Rahmen der Arbeit absteckt. Als das Brüsseler Naturkundemuseum im späten 19. Jahrhundert gebaut wurde, sollte dem bestehenden Südflügel ein achsensymmetrisch gestalteter Nordflügel zur Seite gestellt werden, der nie realisiert wurde. Wouters nimmt diesen Umstand zum Anlass, an dieser Stelle eine haushohe Konstruktion aus Baugerüsten zu errichten, die entfernt an die anatomischen Theater naturhistorischer Museen dieser Zeit erinnert und die über eine Hochbrücke mit dem Museumsgebäude verbunden ist. In großen Buchstaben ist sie weit hin sichtbar als das *Zoological Institute for Recently Extinct Species* ausgewiesen. Damit schließt sie nicht nur eine architektonische Lücke, sondern auch eine wissenschaftlich-systematische: die zwischen Zoologie und Paläontologie. Die »Sammlung«, die auch als solche benannt, begründet und reflektiert wird, umfasst 34 Fälle jüngst, das heißt seit Beginn der westlichen Moderne, ausgestorbener Arten, vorgestellt durch ihre letzten Vertreter*innen. Diese werden allerdings nicht durch sich selbst repräsentiert, sei es durch Nachbildungen oder Dermoplastiken, sondern, gleichsam forensisch, durch die räumlichen Umstände ihres Todes. Für jedes dieser Extinktionsereignisse ist – mit einfachsten Mitteln (Pressspanplatten, Karton, Gaffer-Tape usw.) und teils ostentativ improvisiert – eine kleine Szenografie erstellt worden, die auf je verschiedene Weise bemüht ist, die relevanten Aspekte des Ereignisses materiell nachzubilden – bis auf das tierliche Individuum selbst.

In der Brüsseler Installation konnte das Publikum die Exponate während der Museumsöffnungszeiten selbst erkunden. Hierzu waren Infotafeln angebracht, die den biologischen und historischen Kontext der Aussterbeereignisse zusammenfassten. Am Abend, nach Türschluss, wurden sie im Rahmen einer theatralen Inszenierung bespielt, bei der die Zuschauer*innen auf der Galerie sitzend auf die Exponate hinunterschauten, während ein Hörstück die Exponate weniger informativ vermittelte als vielmehr mit Bezug auf allgemeine ethische Positionierungen interpretierte. Die Hamburger Installation muss ohne den signifikanten Kontext eines Naturkundemuseums auskommen und wird performativ nicht von der umlaufenden Galerie aus erschlossen. Statt dessen bewegt sich das Publikum in kleineren Gruppen mit Jozef Wouters

selbst durch die Anlage, der die Exponate im Modus einer Museumsführung präsentiert. Allerdings stehen auch hier weniger die wissenschaftlich-sachlichen Informationen im Vordergrund als die ökopolitischen Belange der Mensch-Tier-Beziehung, die sowohl in ihrer jeweiligen historischen Kontingenz beschrieben¹³ als auch systematisch auf die Gegenwart des sechsten Massensterbens bezogen werden, sowie die ethische Beziehung des Subjekts zu diesen Belangen. So heißt es im einleitend von Wouters verlesenen Manifest: »Ecology is not about guilt. Nature is not about harmony. The institute avoids apocalyptic doom scenarios, anthropocentric exaggeration or self-absorbed melancholy.«¹⁴

Im signifikanten Spannungsverhältnis zur (durchaus pathetischen) Allgemeinheit dieses ethischen Diskurses, der klar mit der Figur Jozef Wouters als künstlerischem Gründer und Leiter des *Zoological Institutes* verbunden ist, steht der verschiedentlich artikulierte Anspruch auf Wahrheit und Wissenschaftlichkeit der Darstellung. Dass etwa alle letzten Artvertreter*innen in den Beschreibungen mit Namen, Sterbedatum und -ort versehen sind, belegt den strukturellen Hang des Displays zu dem, was Benjamin Buchloh als *Aesthetics of Administration* beschrieben hat.¹⁵ Des Weiteren wird den Besucher*innen in einem Hand-out versichert, dass die Fallgeschichten von einem »Recherche-Team« zusammengestellt wurden, das »über Jahre daran gearbeitet [hat], so viele Informationen wie möglich zu sammeln und alles mehrfach auf Richtigkeit zu überprüfen«. Für den Fall, dass das nicht überzeugt, wird hier zudem der Appell geäußert: »Sie sollten wissen, dass alles in der Ausstellung wahr ist.«¹⁶ Der Wahrheitsanspruch schlägt sich jedoch nicht nur in den Paratexten der Performance nieder, sondern auch in der Szenografie. Hier sind nämlich jene Aspekte und Ansichten der historischen Orte schwarz gestrichen, die nicht eindeutig aus dem Quellenmaterial mit Form, Farbe oder Materialtextur qualifiziert werden konnten. Dieser transparente Ausweis der forensischen Methode steht allerdings im Widerspruch zur nachlässigen Ausgestaltung der szenografischen Elemente und zur Tatsache, dass hier – anders als etwa in Projekten von *Forensic Architecture*, wo ästhetische Mittel und künstlerische Kontexte für die originäre Erhebung möglichst eindeutiger, ggf. sogar justizialer Erkenntnisse über politische Sachverhalte benutzt werden – gar kein faktisches Wissen über die dargestellten Situationen hervorgebracht werden soll. Vielmehr werden die Mittel der

13 So wird etwa die Geschichte des letzten Tasmanischen Tigers bzw. Beutelwolfs (*Thylacinus cynocephalus*), genannt Benjamin, erzählt, der in der Nacht vom 6. auf den 7. September 1936 im Zoo von Hobart in Tasmanien erfror, da der Wärter vergaß, die Käfigtür zum beheizten Schlafraum zu öffnen.

14 Peeters, Jeroen: »Why do we look at animals? A small bestiary«, in: *Et cetera*, 2013, URL: <http://sarma.be/docs/2948> (letzter Zugriff: 6. Juli 2021).

15 Buchloh, Benjamin H. D.: »Conceptual Art 1962–1969. From the aesthetic of administration to the critique of institutions«, in: *October*, Nr. 55, 1990, S. 105–143.

16 Hand-out der Performance, Kampnagel Hamburg, 2013.

exakten Darstellung vorgeführt, um ein ethisches Verhältnis zu epistemisch bereits weitgehend »gesicherten« Ereignissen zu ermöglichen, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Diese Ansicht wird durch den Umstand zugleich bestärkt wie in Zweifel gezogen, dass die zugrunde liegenden Informationen weitgehend aus YouTube-Videos und Wikipedia-Artikeln stammen, wie aus den Schautafeln ersichtlich wird.

Forensische Nachlässigkeit und ethische Zeugenschaft

Geht es beim *Zoological Institute for Recently Extinct Species* also weniger um eine Hervorbringung von Wissen durch künstlerische Verfahren, spielt das ästhetisch vermittelte Wissen über Artensterben hier nichtsdestoweniger eine zentrale Rolle. Dieses wird jedoch nicht in seiner epistemischen, sondern in seiner ethischen Dimension inszeniert. Für die ethische Dimension (zwischenmenschlich) verkörperter Wissensereignisse steht ein, auch in den Kunst- und Kulturwissenschaften, gut etablierter Begriff zur Verfügung, der der Zeugenschaft. Dieser unterscheidet zunächst zwischen zwei Arten von Zeug*innen, der Augenzeug*in (lat. *testis*) und der Überlebenszeug*in (lat. *superstes*). Von den ersten wird eine objektive Darstellung erwartet, von den zweiten ein subjektiver Bericht. Von beiden wird erwartet, dass sie erstens ein erlebtes, das heißt biografisch autorisiertes, Wissen über Ereignisse oder Personen kundgeben, das in einer Streitsache von Bedeutung ist; dass sie zweitens für die Wahrheit des Gesagten persönlich einstehen; und dass sie dies drittens vor Rezipient*innen tun, die durch ihren beglaubigenden Hörakt zum Gelingen des testimonialen Sprechakts entscheidend beitragen. Ein Zeugnis dieser Art ist aber nur nötig (und strenggenommen nur möglich), wenn ein relevantes Unwissen vorliegt, das nicht durch positives Erfahrungswissen behoben werden kann. Erst dann kommt eine Zeug*in zum Tragen, deren Zeugnis dabei notwendig vom Verdacht des Verschweigens, der Verstellung und der Unwahrheit begleitet ist. Daher hat gerade das Theater ein historisch gespanntes Verhältnis zur Zeugenschaft, wie Benjamin Wihstutz gezeigt hat, denn einerseits beruht es auf einer Praxis des Als-ob und mithin potenziell der Lüge, andererseits bildet es einen Ort, »an dem die Lüge aufgedeckt und die Theatralität von Gesellschaft bezeugt und zur Schau gestellt wird«.¹⁷

Während die objektive und die subjektive Dimension der Zeugenschaft (des *testis* und des *superstes*) bei Wouters' *Zoological Institute* an ihre Grenzen gelangen – weder war er bei den Aussterbeereignissen zugegen noch könnte er beanspruchen, für die ausgestorbene Art zu sprechen –, kommt die ethische Dimension der Zeugenschaft, wie sie jüngst von der Philosophin Sibylle Schmidt theoretisiert wurde, hier umso präziser zum Tragen. Als ethisch qualifiziert sie eine Zeugenschaft nämlich, insofern sie erstens kritisch auf

17 Wihstutz, Benjamin: »Bezeugen, verstellen, lügen, entlarven. Über Theater, Politik und Zeugenschaft«, in: Tuna, Zeynep / Wischhoff, Mona / Zinsmaier, Isabelle (Hg.): *Bezeugen. Mediale, forensische und kulturelle Praktiken der Zeugenschaft*, Berlin 2022, S. 69–85, hier: S. 78.

die Normen reflektiert, die Zeugenschaft ermöglichen oder verhindern, und zweitens eine soziale Verantwortungsbeziehung sowohl zwischen Zeug*in und Rezipient*in als auch ferner unter den Rezipient*innen herstellt.¹⁸ Schmidt stellt so eine Sozialität ins konzeptuelle Zentrum der Zeugenschaft, die sich sowohl in der bilateralen Beziehung zwischen Zeug*in und Rezipient*in als auch kollektiv zwischen den Rezipient*innen abspielt. Die rezipierende Gemeinschaft, die zwar (ggf. *in absentia*) die Zeug*in bezeugt, aber nur mittelbar (durch sie) für das von ihr Bezeugte zeugt, belegt Schmidt mit dem Begriff der »sekundären Zeugenschaft«,¹⁹ die durch den performativen Stiftungsakt der Verantwortungsbeziehung auch therapeutische Wirkungen zeitigen kann. »Eine Ethik der Zeugenschaft wäre folglich immer auch eine Ethik des Zuhörens und der Ermöglichung von Zeugenschaft.«²⁰

So verschiebt Schmidt den Zeugenschaftsbegriff von seiner epistemischen Zweckmäßigkeit als öffentliche Herstellung eines beweislosen, aber juridisch operationalen Wissens auf seine ethische Performanz und mithin von der Sphäre des Rechts in die der Politik. Denn: »Bezeugen meint hier einen Akt der Fürsorge sowie der Übernahme von Verantwortung für andere, und die Äußerung von politischen Forderungen«, das heißt eine »bewusst eingenommene politische Haltung«. Demnach ist eine Zeug*in nichts, »das man aufgrund objektiver Kriterien geworden ist, weil man zufällig dabei war, sondern etwas, das man werden soll: Es ist das Schlüsselwort einer Transformation des Subjekts.«²¹ Dieser politischen Selbsttechnik entspricht, so schließt Schmidt, ein »medial erweiterte[r] Begriff des Zeugnisses: Nicht nur die Artikulation eines eigenen Erlebnisses, sondern auch das Publizieren und Teilen der (digitalen) Zeugnisse anderer, die sonst womöglich ungehört, unverständlich oder vergessen bleiben, treten nun als Formen politischer Zeugenschaft in Erscheinung«.²² Es ist dieser ethisch strukturierte und politisch operationale Begriff der Zeugenschaft, den ich im Folgenden für die Analyse der beiden künstlerischen Arbeiten weiter konturieren und anwenden möchte.

In Wouters' *Zoological Institute* ist es gerade die beschriebene forensische (Nach-)Lässigkeit, welche sich in der gestalterischen (Nach-)Lässigkeit der Szenografie spiegelt, die eine ethische Situation der Zeugenschaft konstruiert, wie man mit Schmidt sagen könnte, wenn diese argumentiert, dass eine ethische Problematisierung der Zeugenschaft immer auch eine kritische Reflexion auf die testimonialen Ansprüche und Erwartungen einschließt:

18 Schmidt, Sibylle: »Zeugenschaft zwischen Ethik und Politik«, in: *Zeitschrift für Praktische Philosophie*, Bd. 6, Nr. 1, 2019, S. 189–214, hier: S. 198.

19 Der Begriff wurde ursprünglich von Dori Laub und Shoshana Felman geprägt in *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York 1992. Aufgrund ihrer sozialen Bedingung wird sekundäre Zeugenschaft auch oft als Zeug*innengemeinschaft begriffen.

20 Schmidt 2019 (wie Anm. 18), S. 204.

21 Ebd., S. 208 und 209. Vgl. Givoni, Michal: *The Care of the Witness. A Contemporary History of Testimony in Crises*, New York 2016.

22 Schmidt 2019 (wie Anm. 18), S. 209.

»Eine Ethik der Zeugenschaft müsste [...] dort ansetzen, wo diese normativen Vorgaben – seien es ethische Verhaltensnormen, seien es aber auch epistemische Normen – problematisch werden, wenn also die Normen, die den Sprechakt der Zeugenschaft regeln, Zeugenschaft nicht mehr ermöglichen, sondern verunmöglichen.«²³ Allerdings handelt es sich im vorliegenden Fall aus offensichtlichen Gründen (teils weit zurückliegende Aussterbeereignisse) nicht um Situationen primärer Zeugenschaft, deren Normativität an der Dialektik von Wahrheit und Lüge hängt, sondern um Situationen sekundärer Zeugenschaft, die mit einer Dialektik von Wahrheit und Unwahrheit bzw. Halbwahrheit verbunden sind.

Wichtiger jedoch als das ethische Verhältnis *zur* Zeugenschaft ist mir hier das ethische Verhältnis, das in dieser Arbeit *durch* die Zeugenschaft konstruiert wird. Eine Gruppe von Menschen, das Publikum, wird durch das Stück und seinen Urheber versammelt, um anhand forensischer Exponate das Aussterben von 34 Arten gemeinsam zu bezeugen. Da nun aber durch den – mit Schmidt – »ethischen«, das heißt normkritischen oder gar antinormativen, Umgang mit Zeugenschaft die epistemische Beziehung zur primären Zeug*in medial verunklärt wird, haben wir es hier mit dem paradoxen Fall einer *rein* sekundären Zeugenschaft zu tun. Schmidt selbst zieht diesen Fall in Betracht, wenn sie über die politische Bedeutung des medial verbreiteten Zeugnisses schreibt. Was in ihrem Beispiel, dem digitalen Verbreiten von Informationen im Internet, allerdings dispersiv in Netzwerken distribuiert wird, wird hier an eine Person und Situation zurückgebunden. Der Gründer und Leiter des *Zoological Institute for Recently Extinct Species* – nennen wir ihn Jozef Wouters – bezeugt auf Kampnagel in Hamburg die Richtigkeit und Wichtigkeit von Ereignissen, über die er nicht als primärer Zeuge berichten kann, insofern er sie selbst weder beobachtet noch überlebt hat. So wird die Struktur sekundärer Zeugenschaft auf die der primären performativ abgebildet. Dass sich dabei die Zuschauer*innen gegenseitig beim Zeugen bezeugen, betont die soziale Funktion der Zeugenschaft, die Schmidt ins Zentrum ihres ethischen Begriffs stellt. So wird auf zwei Ebenen (Performer-Zuschauer*in sowie Zuschauer*in-Zuschauer*in) ein Verhältnis der Verantwortung (im oben beschriebenen Sinne) für ökopolitische Ereignisse hergestellt, die epistemisch und ethisch sonst kaum oder nur statistisch verhandelt werden. Dabei ist anzumerken, dass sich die Beziehung zu den jeweiligen Fällen des Artensterbens weder auf die Anerkennung ihrer bloßen Tatsache noch der eigenen kausalen Verwicklung beschränkt. Vielmehr wird durch die individualisierende und narrativ qualifizierende Darstellung auch im Sinne der Artenologie die Bedingung für eine affektive Auseinandersetzung geschaffen – eine Funktion dieser performativen Installation, die Wouters im einleitenden Manifest mit der Forderung hervorhebt: »We should be angrier than we are.« Das ethische Pathos der Performance überträgt dabei die Autorität und Aura

23 Ebd., S. 200.

des Zeugnisses durch den Performer vom primären auf den sekundären Akt der Zeugenschaft.

Dass es sich bei den Exponaten des *Zoological Institute* um bereits ausgestorbene Arten handelt, setzt eine repräsentationale Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit ins Werk: Da die gewählten Arten der breiteren Gefahr der Auslöschung bereits erlegen sind, können sie diese nur noch als Abwesende bezeugen. Daher werden sie mit den Mitteln der performativen Darstellung – auf eine gleichsam durchgestrichene Weise, das heißt im Zeichen der Unmöglichkeit – auf der Bühne anwesend gemacht. Sie bilden also gewissermaßen geisterhafte Überlebenszeugen ihres eigenen Aussterbens. So werden sie in die metonymische Position versetzt, als Statthalter aller vom Aussterben bedrohten Arten und mithin für das sechste Massenaussterben überhaupt zu fungieren. Es ist die Abwesenheit der primären Zeugen, der Tiere – sei es als toter *superstes* oder als materieller *testis* –, aus der die Arbeit ihre imaginative und mithin ihre politische Kraft bezieht. Sie untergräbt die Möglichkeit, das Aussterben dieser 34 Arten im Modus der Erhabenheit am auratischen Objekt zu genießen und legt den Fokus auf die epistemische und ethische Auseinandersetzung. Dabei bewegt sich die performative Verhandlung zwischen Ursula Heises Kategorien der Artenelegie und des Artenepos: Durch die Struktur der Sammlung setzt sie epische Formen der Serialität ins Werk, richtet in der Darstellung indes den ästhetisch-affektiven Fokus auf Einzelartenschicksale und dramatisiert mithin die ökologische Spannung zwischen Teil und Ganzem. Diesen Ansatz teilt sie mit der Tanzperformance *Extinction Room* des Tänzers und Choreografen Sergiu Matis, die jedoch gerade im ästhetischen und ethischen Zugang zu den ausgestorbenen Arten auf bezeichnende Weise von Wouters' Ansatz abweicht.

Sergiu Matis: *Extinction Room*

Die Arbeit *Extinction Room* habe ich in drei Versionen gesehen: 2019 als installative *durational performance* im Berliner Radialsystem, 2020 als Tanzperformance bei der Tanznacht Berlin im weiten Hof der Uferstudios sowie 2022 beim Festival *Claiming Common Spaces: Cool Down* in einem kleineren Innenraum des PACT Zollverein in Essen. Während die erste Version beim Festival *New Empathies* den Tag über durchlief und das Publikum kam und ging, waren die folgenden als Stücke mit Anfang, Mitte und Schluss angelegt, die jedoch in ihrer Komposition stark variierten. Alle Aufführungen basieren dabei auf demselben Materialkorporus, das auf je verschiedene Weise interpretiert wird: den historisch-narrativen und akustischen Zeugnissen ausgestorbener Vogelarten, die einerseits qua Sprache, Bewegung und Gesang durch die Tänzer*innen und andererseits durch eine elektroakustische Komposition von Antye Greie (AGF) mit Originalstimmen aus ornithologischen Klangarchiven präsentiert werden. In allen Settings bewegt sich das Publikum frei im Raum, während die Tänzer*innen zwischen Aufführungsorten, die durch Lautsprecher auf Stativen definiert sind, wechseln und die Verteilung der Zu-

schauer*innen so immer wieder reorganisieren. In der folgenden Darstellung konzentriere ich mich auf die zweite Realisierung des Stücks draußen im Hof der Uferstudios.²⁴

Während der ausschließlich auf Mauritius beheimatete und flugunfähige Dodo, ausgestorben bereits im 17. Jahrhundert, zu einer frühen Ikone des Artensterbens geworden ist, geht die Masse später ausgestorbener Vogelarten schon aufgrund ihrer schieren Zahlenstärke und geografischen Verteilung im ökopolitischen Diskurs oft unter. Die Tänzer*innen Manon Parent und Martin Hansen sowie Sergiu Matis selbst nehmen sich jeweils mehrerer dieser Vogelarten an. Dabei ist zunächst bemerkenswert, dass – entgegen dem Titel – neben ausgestorbenen Arten auch bedrohte Arten behandelt werden. So beschränken sich die Darstellungen auch nicht auf den artenelegischen Moment des Ablebens letzter Exemplare, sondern setzen sich auch mit artenepischen Momenten des Populationsschwunds, der Einschränkung von Lebensräumen usw. auseinander. Neben den sprachlichen Beschreibungen solcher Umstände werden in *Extinction Room* auch charakteristische Bewegungen und Laute der Arten mimetisch evoziert, ohne eine ersetzende Aneignung durch den Tänzer*innenkörper anzustreben.

Wie das *Zoological Institute* im Raum, so organisiert *Extinction Room* das Material zeitlich in Kapiteln, die Einzelarten gewidmet sind. Da hier indes drei Tänzer*innen parallel durch das Material führen, überlagern sich die Geräusche und Geschichten – die Zuschauer*innen können zwischen den Tänzer*innen und mithin den Episoden hin- und herwechseln –, und erhöhen so die artenepische Wirkung der Darstellung. Ganz im Sinn der wissenschaftlichen Vergleichbarkeit beginnen alle Episoden nach dem gleichen Muster: Die Tänzer*in stellt sich neben einem Lautsprecher auf, auf dem die dokumentarische Aufnahme einer Vogelstimme erklingt. Sie zeigt auf den Lautsprecher und benennt den dort zu hörenden Vogel mit seinem englischen und seinem lateinischen Artnamen: »This is ...« Sodann folgt ein gesprochener Text, der zwischen verschiedenen Registern der Tieraufstellung wechselt. Anders als bei Jozef Wouters werden die Fälle nicht auf die Todesumstände von Exemplar und Art sowie die subjektive Ethik der Mensch-Tier-Beziehung reduziert, sondern verbinden die Beschreibung von Herkunft, Erscheinung und Verhalten der Tiere in biologischer, aber auch ästhetischer Hinsicht mit der kulturellen und kosmologischen Bedeutung der

24 Alle Stücke basieren auf einem Vorgängerprojekt, der Tanzperformance *Hopeless* von 2019, deren erster Teil sich bereits mit Zeugnissen von ausgestorbenen Arten befasste. Ein zweiter Teil entwarf eine düstere, dystopische Handlungslandschaft, die sich mit dem Überleben menschlicher Individuen nach der Katastrophe auseinandersetzte. Während die bedrohten und extinkten Arten in dieser Tanzperformance noch unterschiedlichen (Wirbel-)Tierklassen entstammten, fokussiert sich *Extinction Room* ausschließlich auf Vögel. Die Audiokompositionen und Geschichten dieser Aussterbeereignisse wurden zum Musikalbum *Extinction Stories* zusammengefasst und 2020 auf Bandcamp veröffentlicht (<https://extinctionroom.bandcamp.com>).

Tiere für die Menschen in ihrem Umfeld, den historischen, wirtschaftlichen und politischen Umständen, die zu ihrer Bedrohung oder Ausrottung beigetragen haben, konservatorischen Bemühungen am lebenden und toten Tier sowie deren Förderpolitik, Habitats- und Populationsentwicklung usw. Die Weise, in der diese disparaten Darstellungsregister ineinander übergehen, erinnert dabei an die frühmoderne Naturgeschichte und verweist somit auf das koloniale Erbe der Zoogeografie.

Dabei ist die Sprechhaltung der Tänzer*innen entscheidend, die zwischen der direkten Adressierung des Publikums im pädagogischen Lehr- und Zeigegestus und eher formal abstrahierenden, musikalisch rhythmisierten, teils schizoid gegen den Sinn phrasierten Ausdrucksformen wechselt und so die Fremdartigkeit des gesprochenen Textmaterials betont. Auch dies ist ein starker Kontrast zur ethischen Verbindlichkeit von Jozef Wouters. Die Textpassagen sind dabei von Tanzsequenzen unterbrochen, die plötzlich – gleichfalls wie von außen – von den Körpern Besitz ergreifen. Ähnlich wie bei der Sprachverwendung changiert der körperliche Ausdruck zwischen einer mimetischen Wahrhaftigkeit, hinter der man die faktuale Wiedergabe des tierlichen Verhaltens vermuten kann, und eher abstrakten Bewegungsphrasen, die in ihrer iterativen Struktur an formalistischen Modern Dance erinnern, teils aber auch bezeichnend aus dem Ruder laufen. Die Sprech- und Bewegungssequenzen sind dabei so aufeinander abgestimmt, dass sich eine Gesamtdramaturgie herausbildet, die über formale Parameter wie Tempo und Lautstärke der disparat gestalteten Performance im Ganzen eine dynamische Hüllkurve verleiht. Die Ebene des Performanceganzen wird zudem durch kurze und sehr laute Gesangspassagen akzentuiert, an denen sich alle drei Tänzer*innen unisono beteiligen. Eine von ihnen setzt dabei an, die anderen stimmen ein. Wie die Körper dabei vom Sprechen in einen fast schon brüllenden Singsang verfallen und dafür auch abrupt ihre Szene beenden, bekundet den nachrangigen Status der Texte als Material des körperlichen Ausdrucks.

Wo Jozef Wouters durch sein *Zoological Institute* testimoniale Synthesen herstellt (der Aussterbeereignisse, der Zuschauer*innen als sekundär bezeugende Gruppe und seiner selbst als ethisches Subjekt), arbeitet Matis' Tanzperformance *Extinction Room* mit Disjunktionen auf Ebene der Darstellung und des Materials und unterwandert damit die elegische Tendenz des Themas. Und doch stellt die Performance durch die Betonung der epistemischen Disjunktion überhaupt erst eine Relation her und gibt den Artennamen prekäre empirische Erscheinung. So setzt sie sich auch formal mit dem paläozoologischen Problem auseinander, dass gerade die ästhetisch bemerkenswerten sekundären Qualitäten ausgestorbener Tiere oft nicht, oder nur rudimentär, aufgezeichnet sind, sich aus der bloßen Anatomie der Fossilien nicht ableiten lassen, und also, wenn überhaupt, aus menschlichen Darstellungen abgeleitet werden müssen. Es sind mithin Darstellungen von Darstellungen. Diese repräsentationale Struktur legt die Tanzperformance (durchaus auch im Sinne

einer wissenschaftlichen Methodentransparenz) offen. So lässt sie, verbunden mit der Disparatheit von Darstellung und Material, den Mangel an Erfahrung spüren, der mit dem Artensterben einhergeht. Mit dem Aussterben einer Art gehen nämlich, wie oben mit Uexküll argumentiert, nicht nur biologische Formen und Funktionen verloren, sondern eine ganze Welt, wie sie aus Perspektive dieser – und nur dieser – Art erwächst.

Unter dem Gesichtspunkt der Zeugenschaft bilden die hier behandelten Stücke so gleichsam einen Gegensatz: Während Wouters mit dem Gestus des primären Überlebenszeugen ein sekundäres Zeugnis subjektiv verkörpert und die Zuschauer*innen appellativ in die Verantwortung nimmt, stellen die Performer*innen in *Extinction Room* betont sachliche Zeugnisse zusammen und in ihrer Diversität aus, die sich in der Darstellung nicht zu einer Synthese fügen, sondern eine kantige Disparatheit bewahren, und zwar sowohl im Verhältnis zueinander als auch zu den Tänzer*innenkörpern, die von diesen Zeugnissen (Texten, Bewegungen, Gesang) eher besetzt werden, als dass sie sie verkörperten – und erzeugen so jenen objektiven Charakter, den man von Augenzeugnissen erwartet. Auf diese Weise konturieren die Stücke im Ästhetischen zwei unterschiedliche Konzepte von (rein) sekundärer Zeugenschaft, die sich strukturell an den beiden klassischen Konzepten primärer Zeugenschaft orientieren.

Affektive Zeugenschaft

Der Zeugenschaftsdiskurs, wie er hier verhandelt wurde, verschiebt die Praxis und Funktion des Bezeugens vom Epistemischen ins Ethische: Es geht hier weniger darum, ein bestimmtes Wissen gewissenhaft zu produzieren und sozial zu beglaubigen, als es vielmehr ethisch zu bekräftigen. Für diese Bekräftigung ist allerdings die gewissenhafte Produktion und soziale Beglaubigung des Wissens eine Voraussetzung bzw. Gelingensbedingung. Schon auf ihrer primären Ebene ist die Zeugenschaft eine epistemische Praxis, die stets auf den relationalen Akt des Wissens bezogen bleibt: Das Zeugnis ist aufgrund seiner situativen und sozialen Bedingung nicht vom Bezeugen zu trennen. Auch wenn dieser Akt abgeschlossen, das Zeugnis aktenkundig ist, bleibt es nur im Bewusstsein dieses Akts und seiner situativen und sozialen Gelingensbedingungen als Zeugnis wirksam. Das Zeugnis ist performativ.²⁵ Die testimoniale Performativität der primären Ebene wird in den künstlerischen Akten sekundärer Zeugenschaft in den beschriebenen Stücken gleichsam freigestellt. Da aber Wahrhaftigkeit für ihre Wirkung von entscheidender Bedeutung ist, muss die Freistellung stets auch den primären Zeugnisakt

25 So bildet für Erika Fischer-Lichte – umgekehrt – die Zeugenschaft ein *explanans* der Performativität: »Denn [die Sprechakte] bedürfen der leiblich-stimmlichen Artikulation eines Anwesenden vor anderen, die quasi als Zeugen für ihren Vollzug – die Taufe, die Eheschließung, das Versprechen etc. – ihr Gelingen bestätigen.« Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 43f.

mitkonstruieren, sei es durch forensische Beschreibung, Schautafeln, Quellenkritik oder andere wissenschaftliche Techniken der Validierung.

Allerdings erschöpft sich die künstlerische Inkraftsetzung der Zeugenschaft nicht in ihren strukturellen Gelingensbedingungen: Neben der epistemischen und ethischen Dimension ist hier nämlich auch eine affektive von Bedeutung. Die Darstellung soll die Rezipient*in, wie Ludger Schwarze mit Bezug auf Harun Farocki geschrieben hat, »tingieren«.²⁶ Hierzu rekonstruieren die Performances die Umstände, die zum Aussterben bestimmter Arten führten, vor Publikum und konstruieren so eine ethische Relation zur Zuschauer*in, subjektiv oder objektiv, in der zwischen Wissen und Verantwortung ein individueller Prozess der affektiven Realisierung des Artensterbens erfolgen kann. So begegnen sie den Aporien einer Zeugenschaft, bei der es erstens keine Überlebenszeugen gibt, die – selbst wenn es sie gäbe – nicht im Sinne einer menschlichen Darstellungskonvention zeugen könnten, sondern höchstens als *material witness*;²⁷ und bei der zweitens die menschlichen Augenzeug*innen größtenteils selbst schon lange tot sind und die Zeugenschaft also auf (wissenschaftliche) Dokumente verwiesen ist. So wird die *slow violence* des sechsten Massensterbens²⁸ mit künstlerischen Mitteln zu epistemisch-affektiven Ereignissen verdichtet, die diese rückwirkend als Geschichten erfahrbar machen, zugleich aber auch die historische und ontologische Distanz zu diesen Ereignissen akzentuiert. Dabei steht das Aussterben dieser Arten metonymisch sowohl für das Artensterben insgesamt als Folge unserer ökozidalen Lebens- und Wirtschaftsweise als auch für die Gefährdung unserer eigenen Art.

26 Schwarze, Ludger: »>NICHT löschares Feuer<. Harun Farocki und die Figuration des Schmerzes«, in: Krämer, Sybille / Schmidt, Sibylle (Hg.): **Zeugen in der Kunst**, Paderborn 2016, S. 163–175, hier: S. 163.

27 Schuppli, Susan: **Material Witness**, Cambridge, MA / London 2020.

28 Mit dem Begriff der *slow violence* fasst Rob Nixon eine Form der (ökologischen) Gewalt, die sich nicht als unmittelbare, mehr oder minder spektakuläre Aktion ausdrückt, sondern die »gradually and out of sight« auftritt: »[A] violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all.« Dieser Gewaltbegriff geht also nicht vom Akt (im instantanen Singular), sondern vielmehr von Prozessen (im räumlich und zeitlich ausgedehnten Plural) aus und entwirft mithin eine Gewalt ohne Ereignis. Nixon, Rob: **Slow Violence. Environmentalism of the Poor**, Cambridge, MA / London 2011, S. 2.

